Accademia Editorale

Review: Un livre récent sur la musique grecque antique
Author(s): Denise Jourdan-Hemmerdinger
Source: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, Vol. 12 (1982), pp. 145-163
Published by: Accademia Editorale
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/20538753
Accessed: 23/01/2011 15:33

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=fabser.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Accademia Editorale and *Fabrizio Serra editore* are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Quaderni Urbinati di Cultura Classica.*

http://www.jstor.org

Un livre récent sur la musique grecque antique *

Denise Jourdan-Hemmerdinger

A lire Jacques Chailley, il semble que la musicologie grecque soit une discipline à part, en ce sens que l'on pourrait la cultiver sans donner guère de références, et apparemment sans remonter aux sources, c'est-à-dire à la littérature grecque.

Des erreurs de chronologie

Commençons par relever que l'auteur est brouillé avec la chronologie.

P. 19: "Platon, dont la pensée domine le grand siècle classique du - Ve...". Rappelons que Platon est né vers 428 et mort en 347.

p. 32: "Aristoxène, cent ans après le siècle de Platon"... Rappelons que l'ἀκμή d'Aristoxène est 322, date de la mort d'Aristote.

p. 123: "l'époque alexandrine (deux premiers siècles de notre ère)". Rappelons que l'époque alexandrine commence à la mort d'Alexandre (323 avant J.-C.). L'on comprend, dans ces conditions, que l'auteur écrive (p. 53): "Malgré le trou que présente notre documentation entre le IVe s. d'Aristoxène et les premiers Alexandrins". Mais, entre la mort d'Aristote (322) et celle d'Alexandre (323), où est le trou?

p. 125 (et p. 25, note): "Alypios (m. en + 360)". Il y a un certain nombre d'Alypios dans le Fabricius-Harles et le Pauly-Wissowa. Mais

* *La musique grecque antique* par Jacques Chailley, Professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne (Paris IV). Collection d'études anciennes publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé. Paris, "Les Belles Lettres", 1979. *Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.*

aucun de ces personnages ne meurt en 360 après J.-C. L'Alypios qui est censé mourir en 360 procède sans doute d'une distraction de Chailley, car, dans *R.E.* I, col. 1709, on lit à propos d'Alypios N° 1: "Unter dem Caesar Iulianus (355-360) verwaltete er Britannien als Vicarius". L'année 360 n'est ni celle de la mort d'Alypios N° 1, ni celle du futur empereur Julien. Notre Alypios n'est toujours pas daté.
p. 126: "l'ensemble de cette notation sous sa forme achevée, telle qu'elle nous est décrite dans les deux premiers siècles de l'ère chrétienne". L'on notera que l'hyperlydien, le plus aigu des 15 tropes, est l'un des six tons de l'hydraule (Anonyme de Bellermann II, c. 28). Or l'hydraule a été inventé par Ktesibios d'Alexandrie vers 270 avant J.-C. (Cf. Jean Perrot, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIIe siècle*, Paris 1965, p. 37). Par conséquent la notation était déjà achevée à cette date.

En outre, comment Alypios, qui est le seul à décrire cette notation, pourrait-il le faire "dans les deux premiers siècles de notre ère", et mourir en 360?
p. 132: Chailley situe Aristophane de Byzance au IIIe siècle avant J.-C. Ce qui n'est pas inexact, puisque, d'après *Suidas* (s.v.), Aristophane de Byzance florissait en 200 avant J.-C. En revanche, en 1951, dans *La musique médiévale*, il écrit: "Aristophane de Byzance (Ve siècle après J.C.)". L'année précédente, dans son *Histoire musicale du Moyen Age* (Paris 1950, p. 78), il faisait d'Aristophane de Byzance un auteur du IIIe siècle (après J.-C.).

Des inexactitudes

Outre les anachronismes, on relève un nombre important d'inexactitudes:
p. 16: "Il est probable qu'en ses origines il (le dithyrambe) s'accompagnait du sacrifice d'un bouc (*tragos*)". Mais Pindare (*Olympique* XIII, 19) appelle le dithyrambe βοηλάτας "bouvier". Inversement, Horace (*Art poétique*, 220), dit: *Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum.* "Celui qui, par un poème tragique, combattit pour un vil bouc".
p. 20: Aristoxène "aurait également écrit un ouvrage de rythmique".

Le conditionnel est de trop, car le livre II en est conservé. On notera que cet ouvrage est transmis par le plus ancien des manuscrits d'Alypios, le *Marcianus* cl. VI 3, du XIIe-XIIIe siècle. Il a été édité plusieurs fois, notamment par Westphal (Leipzig 1893).

p. 21: Chailley attribue au IVe siècle après J.-C. Bakchios l'Ancien. En réalité, on n'en sait rien. Celui qui est du IVe siècle, c'est un certain Dionysios, contemporain de l'empereur Constantin (mort en 357), et qui nous a transmis le traité de Bakchios.

p. 21: "La véritable théorie grecque s'arrête au + IVe s., ...". Ce n'est pas exact. Proklos, qui a écrit d'importants commentaires sur Platon, est né le 8 février 412 et mort le 17 avril 485 (Marinus, *Vita Procli*, 35-36). Or, dans son *Commentaire sur le Timée de Platon*, Proklos consacre plusieurs chapitres à un traité de musique (ed. E. Diehl, II, Leipzig 1904, pp. 166-193).

D'autre part, au VIe siècle, nous trouvons encore le médecin Asclépiodote, mentionné par Damascius (Photius, *codex* 242, c. 126-130). Asclépiodote en faisant des expériences sur le monocorde, cherchait à retrouver le genre enharmonique (Voir Fr. Duysinx, 'Asclépiodote et le monocorde', *Antiquité class.* 38, 2, 1969, pp. 447-458). Ainsi l'on s'occupait encore de théorie musicale à Athènes, avant la fermeture de l'Ecole par Justinien en 529.

p. 25: "Quant aux documents de musique notée... écrits entre le — IIe siècle et le + IIIe s. ...". En réalité, il y a 2 papyrus notés du IIIe siècle avant J.-C. (*P. Leidensis* et *P. Zénon*), sans compter 4 papyrus du IIIe-IIe siècle.

p. 54: l' "omission de la lichanos ... par Sacadas ...". Plutarque n'attribue pas cette omission à Sakadas, mais à Olympos (*De musica*, c. 11).

p. 82: S'agissant des trois tons dits primitifs, J. Chailley écrit: "Bien que nous manquions de témoignages directs antérieurs au - IVe s., on peut présumer que ces trois tons étaient déjà connus au - Ve". Il n'est pas nécessaire de "présumer". Au témoignage de Plutarque, *De musica*, c. 8, Polymnestos de Colophon et Sakadas d'Argos se sont servis des trois tons: dorien, phrygien et lydien. Or Clinton situe Polymnestos entre 675 et 644 (*Fasti Hellenici* I, Oxford 1834, p. 201). Pausanias (10,7,3) situe les trois premières victoires de Sakadas aux Pythiques de 586, 582 et 578 (Clinton, année 586). Enfin, au Ve siècle, Pronomos de Thèbes, le professeur de musique d'Alcibiade, né

vers 450 à Athènes, inventa un *aulos* sur lequel il pouvait jouer en dorien, phrygien et lydien, sans changer d'instrument (Pausanias 9, 12, 5).

p. 130: S'agissant des "signes initiaux" de la notation, J. Chailley écrit: "Les explications les plus fantaisistes se sont donné cours sur ce point, et l'une des plus tenaces est celle d'un pseudo-alphabet argien dont aucun philologue n'a jamais eu connaissance".

L'alphabet argien n'a rien d'imaginaire. L'on se reportera à W. Larfeld, *Griechische Epigraphik*, Munich 1914, pl. III; et à M. Guarducci, *Epigrafia greca* I, Rome 1967, pl. I. Larfeld donne 2 alphabets argiens, et Guarducci en donne un troisième.

p. 144: Chailley écrit à propos du *P. Leidensis*: "on constate de curieuses analogies avec le papyrus Zénon". Lesquelles?

pp. 146-147: Chailley parle de "chromatico-enharmonique". Ce genre n'est pas attesté. Il eût fallu parler de *metabolai* (modulations) d'un genre à l'autre (*Anonyme* II 27) ou de *katapyknōsis* (resserrement d'intervalles).

p. 149: Le texte du papyrus du Caire (*P. Zénon*) n'est pas identifié. Rien ne permet de dire, comme Chailley, qu'il porte un texte tragique.

p. 170: S'agissant du *P. Osloensis*, Chailley écrit: "Restes de 15 vers apparemment relatifs à la guerre de Troie...". D'abord, il ne s'agit pas de vers dans ce fragment où, comme dans tous les autres fragments notés, le texte est en longues lignes, comme de la prose. Autrement dit, on ne saurait parler de 15 vers. En outre, il n'y a pas 15 lignes, mais 19. Elles sont transcrites par Pöhlmann, qui est la source de Chailley (*Denkmäler altgriechischer Musik*, Nuremberg 1970, pp. 114; 116 et 122). Mais Chailley a oublié la page 122.

p. 171: Il n'est pas possible d'affirmer que "deux nouveaux signes 35-36 ... sont mesopycnon et oxypycnon chromatiques". Car, dans les tableaux d'Alypios, qui la comportaient initialement, la notation de la *katapyknōsis* est perdue. D'autre part, Chailley ne met pas en oeuvre le c. 21 de Gaudence (que je cite plus bas).

p. 214 et p. 74: Quant à la *vox nihili* σαμίκιον qui, selon lui, manque dans le Bailly, Chailley la tire de Reinach (*Musique grecque*, p. 126 n. 1). Chez Reinach et chez Chailley, il faut corriger en σιμίκιον (Pollux IV 59). Le mot σιμίκιον manque et chez Chailley et dans le Bailly.

Des erreurs de méthode

Dans son avant-propos, daté d'avril 1977, Chailley écrit: "Voici de nombreuses années qu'est malencontreusement épuisé le précieux manuel de Théodore Reinach, *La musique grecque*, Payot 1926). L'objectif du présent travail est de remédier à la lacune provoquée par la disparition d'un outil de travail modèle". On remarquera incidemment que le petit livre de Reinach avait été réimprimé en 1975.

D'autre part, une partie de l'oeuvre musicologique de Théodore Reinach méritait d'être republiée: ses articles de revues, et ses contributions au *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio. Mais le petit livre de 1926 ne méritait pas cet honneur, car Reinach y a malheureusement cédé à l'esprit de vulgarisation, comme il l'avoue franchement: "La nature de cet ouvrage ne m'a pas permis de donner toujours des références précises; mais j'espère qu'on me croira sur parole quand je dis: "Aristoxène nous apprend ceci ou cela", sans ajouter dans quel paragraphe, à quelle page de quelle édition" (Avant-propos, p. 6).

Des livres sans références précises humilient le lecteur profane en lui donnant l'illusion que tout est connu de tout le monde (sauf de lui), et font perdre au connaisseur un temps infini. Par exemple, p. 55, Chailley, parlant de la solmisation chez l'Anonyme III de Bellermann, fait allusion à des passages complémentaires d'Aristide Quintilien. Au lecteur de les retrouver! Il s'agit du *De musica*, pp. 91; 92 ss.; 94, 159 Meibom (= Winnington-Ingram, Leipzig 1963, pp. 77-80; 130) et de l' "Anonyme de Bellermann" (§ 77).

Quant à la confiance que de tels ouvrages prient le lecteur de leur accorder, on pense à la vieille formule: "Crédit est mort, les mauvais payeurs l'ont tué". On ne saurait avoir bonne opinion d'un ouvrage qui, comme celui de Chailley, nous parle (pp. 56-75) des instruments de musique grecs sans renvoyer à des auteurs grecs tels que Pollux (*Onomastikon* IV 57-64; 74-83) et Athénée (*Deipnosophistes* IV et XIV).

Alors que Reinach donnait encore une bibliographie sommaire (pp. 172-174), Chailley s'en dispense presque totalement. Mais, puisqu'il écrit dans son avant-propos: "depuis cinquante ans, bien des conceptions ont évolué", il eût été avisé de renvoyer à: Thomas

J. Mathiesen, *A Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music. Music Indexes and Bibliographies*, s.l. (Etats-Unis) 1974. Cette bibliographie comporte 949 titres.

Ouvrons le livre ici et là.

p. 55, note 2: "selon la tradition ésotérique". Que diable faut-il entendre par là?

p. 134: Chailley se permet de gourmander Aristide Quintilien:

"D'une manière qui en dit long sur les motivations des théoriciens, Aristide Quintilien (Meib. 27) ajoutera 3 signes non groupés en triade ... dont l'équivalent musical n'existe pas dans "le système", mais qui lui donneront la satisfaction d'achever l'alphabet". C'est déjà ce qu'il disait en 1973: "Les demi-tons suffisaient pour ce dessein. Aristide d'ailleurs est coutumier du fait [*sic*], lui qui, dans son tableau de la notation alypienne (Mb. 27), ajoutait au grave 3 signes inemployés, pour le plaisir [*sic*] d'achever l'alphabet" ('La notation archaïque grecque d'après Aristide Quintilien', *Rev. ét. gr.* 86, 1973, p. 32). Les 3 signes en question ne sont pas chez Alypios. Mais comment Chailley sait-il qu'ils n'étaient pas employés dans un autre système? Pour lui, il n'y en a qu'un, celui d'Alypios, qu'il appelle: "*le système*". En cela, il se trompe (voir ci-dessous: *Des erreurs dans le domaine de la théorie*). Et pourquoi ce ton dénigrant pour parler d'Aristide Quintilien?

pp. 161 et 165: Pour le signe musical qui répond à son n° 49, Chailley dessine ceci: И, alors que l'inscription delphique porte: ϟ. Apparemment, il n'y a pas grande différence entre ces deux formes, mais, dans ce chapitre de la paléographie musicale, le fac-simile (photographique ou non) des signes s'impose d'une façon contraignante:

1. A cause des rotations, qui sont l'un des principes de cette notation.

2. A cause de la concurrence des formes épigraphiques et des formes cursives, les copistes byzantins passant constamment des unes aux autres. Il en résulte que, dans les manuscrits, un même signe musical est tantôt en écriture cursive, tantôt en écriture épigraphique.

3. A cause des 16 siècles qui se sont écoulés entre les papyrus les plus anciens (IIIe siècle avant J.-C.) et les manuscrits les plus anciens (XIIe/XIIIe s.). La forme des signes en a naturellement souffert.

4. A cause de la disparition presque totale des 45 tableaux de nota-

tion de la *katapyknōsis*. Il n'en reste qu'un: celui du lydien diatonique (inédit, et que je compte publier).

5. A cause de la disparition de plus de la moitié des signes du genre enharmonique. Ce fait important a été relevé par Zarlino (*Supplementi musicali* III, Venise 1587, p. 244), et par Giovanni Battista Doni, dans une lettre à Mersenne (*Correspondance de Marin Mersenne* III, Paris 1969², p. 510). Mais les éditeurs des fragments antiques semblent l'ignorer, et corrigent les signes récalcitrants pour les identifier avec les signes *conservés* d'Alypios. C'est-à-dire avec ceux de l'édition d'Alypios par von Jan (*Musici scriptores Graeci*, Leipzig 1895). Chailley est l'écho de ces éditeurs. Il écrit à propos des plus anciens fragments: "leur déchiffrement ... laisse planer des doutes sur leur conformité avec les normes [*sic*] des tableaux d'Alypius"... (p. 143). On ne changera donc sous aucun prétexte la graphie d'un signe musical, surtout s'il est transmis par un témoin antique. Or Pöhlmann a fait cette erreur. Par exemple, ce signe: , qui n'a pas été transmis par Alypios, se trouve 2 fois dans le *P. Vindobonensis* 29,825. Dans l'édition *princeps* de ce fragment (*Wien. Stud.* 75, 1962, pp. 56; 62), Pöhlmann avait figuré ce signe par: . L'ayant regardé comme l'ancêtre du *bêta elleipes* d'Alypios (= R), il l'a corrigé en: R. C'est sous cette forme qu'il est édité dans ses *Denkmäler* (n° 22, ligne 9; n° 26, ligne 2). Ce R passe tout naturellement chez Chailley (pp. 146-148). Voilà, maintenant, ces fragments en "conformité avec les normes des tableaux d'Alypius"!

Des erreurs dans le domaine de la théorie

Une opinion répandue réduit abusivement la variété des systèmes à un développement linéaire et unique. Chailley a emprunté de ses prédécesseurs cette idée. Il pense que le système musical s'est développé par "vagues", en passant de 3 à 8, puis de 8 à 13, puis de 13 à 15 tons (pp. 82-104). Il regarde même comme un principe historique l'accroissement continu du nombre des cordes:

p. 69: "De la lyre archaïque à 3 cordes à la cithare tardive à 18 cordes ... l'accroissement continu de ce nombre est un fait ...". Mais cette conception est ruinée par les données suivantes:

a) Epigonos d'Ambracie, qui appartient au VIe siècle avant J.-C.,

puisqu'il fut le maître de Lasos d'Hermione (Aristoxène, *Eléments harmoniques* I 3), est l'inventeur d'un instrument, l'*epigoneion*, qui avait 40 cordes (Pollux, IV 59).

b) Toujours au VIe siècle, Anacréon jouait de la *magadis*, qui avait 20 cordes (Athénée XIV 634 D). Le nombre des cordes n'est donc pas fonction de la date de l'instrument.

c) Théon de Smyrne (IIe siècle après J.-C.) et Proklos (Ve siècle après J.-C.) attestent que Platon avait conçu un système diatonique allant jusqu'à la quatrième octave, plus une quinte, plus un ton. A la différence de celui d'Alypios et d'Aristoxène, son système ne visait pas l'étendue de la voix humaine, mais l'étendue de l'âme du monde (*Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, éd. E. Hiller, Leipzig 1878, pp. 63-65; Proklos, *In Platonis Timaeum commentarii* II, pp. 169-170 et 192). La théorie de la musique est avant tout cosmique.

p. 103: "Renonçons en tout cas définitivement à l'ambition de traduire la musique grecque dans notre propre diapason ...". Chailley en donne les motifs suivants: "ce qui n'est pas seulement générateur de rébus incompréhensibles, mais n'est scientifiquement pas plus sérieux que de vouloir effectuer des calculs au millimètre à partir de données fournies à quelques mètres près".

Or transcrire, n'est-il pas justement *traduire la musique grecque* dans notre notation, c'est-à-dire dans *notre propre diapason*? Ces sages résolutions n'empêchent pas Chailley d'imposer à chacun des fragments notés un schéma mélodique. Ce dernier est établi d'après les transcriptions de Pöhlmann, qu'il reproduit toutes (ou peu s'en faut). On eût souhaité plus d'indépendance. Notons toutefois que Pöhlmann, plus prudent que Chailley et inquiet des lectures douteuses et des mutilations, ne propose pas de schémas.

Comme ses prédécesseurs, Chailley ne trace que des échelles descendantes, comme si les fragments antiques dont il parle avaient tous été composés dans le registre des tétracordes aigus. C'est perdre de vue la théorie et les tableaux de notations d'Alypios, appliqués ici. 1. A l'aigu, les tétracordes des hyperboléennes (τῶν ὑπερβολαίων) et des disjointes (τῶν διεζευγμένων) sont uniquement descendants. Cela parce que la seconde note, en venant du grave, s'appelle τρίτη "troisième", ce qui comporte nécessaire un mouvement venant de l'aigu.

2. Au grave, les tétracordes des hypates (τῶν ὑπάτων) et des moyennes (τῶν μέσων) sont uniquement ascendants.

3. Au centre, seul le tétracorde des conjointes (τῶν συνημμένων), lieu des modulations (μεταβολαί), a les deux mouvements (Aristide Quintilien, p. 29 Meibom).

Dans le système alypien, si, par exemple, on monte en phrygien, on descendra nécessairement en lydien. Le tableau synoptique des 15 tropes, restitué par von Jan le montre clairement. Par conséquent, pour l'identification des sons et de leur fonction, l'orientation du mouvement mélodique (vers l'aigu ou vers le grave) est essentielle. Mais Chailley ne tient pas compte de ce mouvement obligé, conçu à l'image du mouvement cosmique. Ses restitutions d'échelles sont donc arbitraires.

p. 138: Chailley écrit: "Aux signes mélodiques peuvent s'ajouter, facultativement, des signes rythmiques ...". Le mot *facultativement* est imprudent, car, si le système rythmique est fondé sur la métrique, l'addition d'un signe rythmique ne saurait en aucun cas être facultative.

p. 150: A propos du *P. Rainer*, Chailley écrit: "on ne peut admettre un mélange inconsidéré de signes vocaux et instrumentaux se faisant suite". *Inconsidéré* est un mot qui intimide le lecteur sans lui donner d'argument. En réalité, le procédé en question est légitime, selon le témoignage de Gaudence (Ier ou IIe siècle après J.-C.):

οἱ παλαιοί . . . ἔθεντο δὲ καὶ τὰ λεγόμενα ὁμότονα, οἷς ἀδιαφόρως ἀντὶ τῶν ἑτέρων ἔξεστι κεχρῆσθαι, καὶ οὐδὲν διοίσει οἱῳδήποτε τῶν πολλῶν μέν, ὁμοτόνων δὲ χρήσασθαι πρὸς σημείωσιν. παρέχει δὲ καὶ χρείαν ἄλλην τὰ ὁμότονα. τὰς γὰρ διέσεις ἐν τῷ ἁρμονικῷ καὶ χρωματικῷ γένει διὰ τούτων ἐφεξῆς τιθεμένων σημειοῦνται. εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν ταῖς εἰσαγωγαῖς. (c. 21; von Jan, pp. 349-350).

"Les Anciens placèrent aussi ceux des signes de notation que l'on appelle homotones, qu'il est loisible d'employer indifféremment à la place des autres; et il sera parfaitement indifférent d'employer pour la notation tel ou tel des signes nombreux et homotones. Mais les homotones ont encore un autre usage: c'est que les *dieseis*, dans les genres enharmonique et chromatique, sont notées au moyen de ces signes, placés consécutivement".

Rappelons que les "signes vocaux et instrumentaux" sont mutuellement homotones.

De l'inscription delphique en "notation vocale"

p. 155: S'agissant de l'inscription delphique en "notation vocale", Chailley, qui donne une analyse mélodique de la transcription de Pöhlmann, use d'une terminologie anachronique, celle des traités modernes: *attraction*, *broderie*. Il écrit: "On remarque ... la recherche du triton attractif entre paramèse et parhypate (*ré-la bémol*) faisant particulièrement désirer la résolution sur l'hypate *sol* ... la mélodie est essentiellement construite par broderie autour des notes fixes". Transformer en *broderies* des notes qui sont constitutives d'un système, et faire d'un triton douteux une attraction, c'est imposer aux Grecs la "tyrannie" de notre système diatonique (cf. Maurice Emmanuel, 'Le tyran "Ut"', *Musique* 3, 1930, pp. 242-250).

Il est difficile de concilier l'analyse, si technique, de Chailley avec ce qu'il écrit (p. 125): "... un enchevêtrement complexe de sons fixes et mobiles ... au surplus, tout cela était interchangeable selon les canons fluctuants et sans cesse controversés de la transposition tonale ...". *Sans cesse controversés*: par qui? Quant aux *canons fluctuants*, ils font penser à la facétie du *mètre en caoutchouc*. Comme l'écrit Chailley lui-même, nous ne sommes sûrs: ni de la hauteur absolue (p. 76), ni du diapason (pp. 101-103), ni du rythme (pp. 56-68).

Il écrit encore: "On remarque l'absence quasi systématique de la lichanos dans tous les tétracordes, sauf aux disjointes où elle est souvent esquivée ..." (p. 155). On ne saurait dire que la lichanos est *souvent esquivée*, car, dans le tétracorde des disjointes, elle n'existe pas du tout. Témoin les tropes d'Alypios.

Toujours à propos de cet hymne delphique, Chailley vilipende Maurice Emmanuel: "On comprend mal, dit-il, pourquoi Emmanuel, qui transcrit en hypolydien-paradigme les parties 1 et 3 (tout en leur affectant des signes de notation trompeurs) transpose différemment la 2e partie (une quarte plus bas en modifiant différemment les signes), ce qui transforme la structure de l'ensemble, base cependant de son analyse" (p. 156). Mais Emmanuel s'en est expliqué: "Les monuments qui subsistent étant très peu nombreux, j'ai dû, dans l'intérêt de la clarté, — et je m'en excuse, — transposer quelques-uns d'entre eux, afin de multiplier les types de la doristi dans l'échelle type (ton hypolydien). Dans la dernière partie du traité, la notation fournie par les monuments est rétablie" (*Encyclopédie Lavignac* I, Paris 1914, p.

378; s.v. 'Grèce'). Cette transposition était donc purement didactique. D'autre part, puisqu'Aristide Quintilien (p. 23 Meibom) nous apprend que les tropes s'étagent de demi-ton en demi-ton, rien, *a priori*, n'interdisait de la faire. Toutefois, on a toujours tort de changer les signes: je m'en suis expliquée plus haut. Mais Chailley est le dernier à pouvoir faire ce reproche à Emmanuel. Car, tout en oubliant de le citer, il lui emprunte son "harmonium transpositeur" (Chailley, pp. 78-79; Emmanuel, p. 413). Chailley prend même la peine d'entrer dans le détail, et d'exposer doctement le dispositif de l'harmonium (p. 79). Il omet de dire que l'organiste, s'il a l'oreille absolue, sera troublé de toucher sur le clavier un *do* et d'entendre un *ré*, ou un *si*, etc.

Sur ce point de théorie, Chailley n'a pas posé le problème essentiel, que je formulerai ainsi: Pourquoi 15 tropes, 18 notes par trope, 3 genres, 2 notations, soit, au bas mot, 1620 signes? Alors que pour un système en demi-tons, 12 signes pouvaient suffire! Les sources attestent que les modes avaient un *ethos* propre (Platon, *République*, 398-399). Il en était de même des genres (*Papyrus Hibeh* 13). Cette notation si compliquée était destinée à noter des raffinements que nous avons perdus, et que notre notation ne permet pas d'exprimer.

*De l'inscription de Themison et du papyrus de l'*Oreste *d'Euripide*

p. 142: Par une singulière inconséquence, Chailley attribue le fragment de l'*Oreste* d'Euripide au Ier siècle de notre ère, tandis qu'à la page 148, il écrit: "il ne remonte pas au-delà du - IIe., à la rigueur de la fin du - IIIe". Les deux dates ont d'ailleurs été proposées. Alors qu'en 1892, le premier éditeur, Wessely, avait daté le papyrus du Ier siècle avant J.-C., Turner a établi qu'il était des environs de 200 avant J.-C. ('Two Unrecognized Ptolemaic Papyri', *Journ. Hell. Stud.* 76, 1956, pp. 95-96). Mais tout se passe comme si Chailley tenait, en violant brutalement la chronologie, à attribuer la musique du papyrus à un certain Themison.

On connaît ce personnage par une inscription grecque qu'a éditée O. Broneer ('Isthmia Excavations, 1952', *Hesperia* 22, 1953, pp. 192-193). Chailley y a déjà consacré un article: 'La musique de la tragédie

grecque devant une découverte épigraphique', *Rev. d. musicologie* 39, 1957, pp. 6-9). Voici cette inscription:

Ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος Μειλησίων Γ Αἴλιον Θεμίσωνα Θεοδότου ⟨υ⟩ νεικήσαντα Ἴσθμια, Νέμεα, κοινὸν Ἀσίας Ε̄ καὶ τοὺς λοιποὺς ἀγῶνας ΠΘ̄ μόνον καὶ πρῶτον, Εὐριπίδην, Σοφοκλέα καὶ Τειμόθεον ἑαυτῷ μελοποιήσαντα. Ψ. Β.

"Le sénat et le peuple des Milésiens (ont honoré) G. Aelius Themison, fils de Theodotos, qui a vaincu aux Isthmia, aux Nemea, au concours de la Province d'Asie 5 fois, et aux autres concours 89 fois, seul et le premier, ayant mis en musique de son cru Euripide, Sophocle et Timothée. Par un décret du sénat".

Broneer lit: Γ. Αἴλιον. Jeanne et Louis Robert ('Bulletin épigraphique', *Rev. ét. gr.* 67, 1954, p. 129) écrivent à propos de ce Γ: "la lecture doit être fausse; on attend Τ(ίτον) ou Π(όπλιον) et le musicien devait tenir le droit de cité d'Hadrien ou d'Antonin le Pieux". Hadrien règne de 117 à 138 et Antonin le Pieux de 138 à 161. Les mots κοινὸν Ἀσίας sont l'abréviation de τὰ Σεβαστὰ Ῥωμαῖα τὰ τιθέμενα ὑπὸ τοῦ κοινοῦ τῆς Ἀσίας (Louis Robert, 'Un athlète milésien', *Hellenica* 7, Paris 1949, p. 118). L'expression μόνον καὶ πρῶτον se construit, non pas avec μελοποιήσαντα, comme le comporte la traduction de Chailley, mais avec νεικήσαντα. C'est une formule des inscriptions agonistiques. "Le pompeux μόνος καὶ πρῶτος ἀνθρώπων signifie qu'aucun autre athlète ne peut se targuer exactement du même catalogue de victoires". (L. Robert, *Inscription agonistique de Smyrne*, *ibidem*, p. 106). L'expression μόνον καὶ πρῶτον a trait aux 96 victoires de Themison. Or dans son article de 1957, Chailley traduisait: "a mis en musique seul et le premier Euripide, Sophocle et Timothée pour son propre usage". Dans le présent ouvrage, Chailley tronque l'inscription en n'en citant que le dernier tiers. Ici encore, il bouscule la chronologie. Comment un homme du IIe siècle après J.-C. pourrait-il être le premier à mettre en musique Euripide? Alors que nous avons du même Euripide deux papyrus musicaux qui remontent au IIIe siècle avant J.-C. Mieux encore. La musique d'Euripide est même attestée en 404 avant J.-C.! Plutarque (*Lysandre*, c. 15) nous montre: καί τινος Φωκέως ᾄσαντος ἐκ τῆς Εὐριπίδου Ἠλέκτρας τὴν πάροδον, ἧς ἡ ἀρχὴ (167-) ... πάντας ἐπικλασθῆναι, καὶ φανῆναι σχέτλιον ἔρ-

γον τὴν οὕτως εὐκλεᾶ καὶ τοιούτους ἄνδρας φέρουσαν ἀνελεῖν καὶ διεργάσασθαι πόλιν.

"un Phocéen chantant la *parodos* de l'*Electre* d'Euripide, dont voici le début ... Tous furent brisés d'émotion, et il sembla hideux de ruiner et détruire cette ville si glorieuse, et qui portait de tels hommes".

Cela ne s'invente pas. Revenons à l'inscription, que Broneer attribue à la première moitié du IIe siècle après J.-C. A ce propos, il y a un curieux glissement chez Chailley. Il écrit en 1957: "Broneer propose de dater l'inscription du Ier ou du IIe s. de notre ère", et en 1979: "une inscription du + Ier siècle".

En 1979, il écrit aussi qu' "on a découvert à Milet" cette inscription milésienne, alors qu'on l'a trouvée dans l'isthme de Corinthe. Chailley n'avait pas plus de rigueur en 1957: "Si les deux dates, écrivait-il (p. 7), celle de l'inscription et celle de la vie de Themison, pouvaient être dissociées, il serait possible de voir en Themison, dès la création de la pièce, le compositeur attitré des trois poètes; l'un d'eux, Timothée, était son compatriote, et leur période d'activité commune peut s'étaler sur une vingtaine d'années environ, entre 425, où Euripide atteignit 19 ans ...". Comment Euripide pourrait-il avoir 19 ans en 425? Lui qui est né en 480 (Diogène Laërce II 45). Admirons surtout le voyage de cinq siècles que Chailley impose à cet *Aelius* Themison, et son obstination à dépouiller Euripide de sa musique.

p. 149, n. 1: Chailley écrit: "Mme D. Jourdan Hemmerdinger nous dit avoir pu faire vérifier le papyrus par radiographie et confirme la lecture *mu*. Mais on ne saurait dire comme elle que cette rectification est sans influence sur la structure". Il y a là plusieurs inexactitudes:

1. La *radiographie* n'aide aucunement à lire les papyrus.

2. J'ai du *Papyrus Rainer* une bonne photographie sur laquelle apparaît la partie supérieure d'un M. Mais comme personne, jusque-là, n'avait lu ce signe, il n'y avait rien à confirmer. Notons qu'il se trouve au début de la cinquième ligne.

pp. 152-153: L'interprétation conjecturale que propose Chailley n'est pas possible car le fragment est trop mutilé. En outre, on lui fera les objections suivantes:

a) Pourquoi la "manivelle", est-elle regardée, p. 152, comme une

percussion, et p. 153, comme un signe d'allongement? Rien n'y autorise, ni dans un cas, ni dans l'autre.

b) Chailley a restitué 43 prétendues mesures. Cette restitution est parfaitement arbitraire: nous sommes encore moins sûrs du rythme que des notes. Surtout, sur ses 43 mesures, 19 portent des signes musicaux (dont 3 avec la "manivelle"), et 24, c'est-à-dire plus de la moitié, bouchent des trous du papyrus.

D'ailleurs, on voit mal à quoi sert cette restitution, puisque Chailley la fait suivre d'un avertissement qui l'annule: "Il va de soi qu'un essai de ce genre ne peut avoir, non plus que ses prédécesseurs, aucune prétention à l'exactitude ...".

De la musique au Ve siècle avant J.-C.

p. 25, note 1: Chailley fait son *mea culpa*: "quiconque voudrait se représenter la musique du grand siècle hellénique, c'est-à-dire du - Ve s., devrait se référer non pas à cette musique classique [*sic*], mais à ses antécédents - ce dont on a bien souvent oublié de tenir compte". Regrets d'autant plus justifiés que, dans un ouvrage qui prétend traiter de *La musique grecque antique*, Chailley ne dit rien du siècle de Périclès, sauf dans 2 courts passages:

1. p. 171: A propos de son analyse mélodique du papyrus d'Oslo, il fait, sans en donner la référence, une allusion au chapitre 30 du *De musica* de Plutarque: ce papyrus, dit-il, "apporte peut-être un témoignage de ces *tortures d'intervalles* dont déjà Aristophane faisait grief à Timothée et qui semblaient s'être multipliés [*sic*] avec la décadence". La décadence au Ve siècle! A propos de Timothée qu'encouragea Euripide? Lisons encore Plutarque (*An seni res publica gerenda sit*, 23):

Οὕτω δὲ καὶ Τιμόθεον Εὐριπίδης συριττόμενον ἐπὶ τῇ καινοτομίᾳ καὶ παρανομεῖν εἰς τὴν μουσικὴν δοκοῦντα θαρρεῖν ἐκέλευσεν, ὡς ὀλίγου χρόνου τῶν θεάτρων ὑπ' αὐτῷ γενησομένων.

"De la même façon, Euripide encouragea Timothée, sifflé parce qu'il ouvrait la voie et semblait violer la loi de la musique, en lui disant que, dans peu de temps, les théâtres seraient sous sa dépendance".

On voit que Timothée n'avait nul besoin d'un Aelius Themison

pour lui écrire sa musique, comme l'imaginait Chailley en 1957 (*vide supra*).

2. p. 18, n. 2: "L'extraordinaire variété des rythmes d'Eschyle n'était plus qu'un souvenir chez Sophocle et une nostalgie chez Euripide". Affirmations qui promettent, mais restent sans la moindre démonstration. Dans le chapitre, particulièrement mince (pp. 56-58), sur le rythme, il n'en est plus question. Notons qu'Emmanuel consacre à la rythmique 68 pages in-folio (*Encyclopédie Lavignac*, pp. 470-537). Manifestement, Chailley est hors d'état de juger des rythmes d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. On le voit à ses réserves et à son embarras: "il semblerait donc que l'on puisse, dans le principe, faire confiance aux métriciens qui proposent la restitution d'un rythme musical par la seule scansion du texte ... Mais il arrive aussi que ce rythme ainsi décalqué apparaisse brisé, ou maladroit, et pose le dilemme de le conserver tel quel ou d'interpréter en se souvenant qu'un rythme n'est pas une machine automatique [*sic*] et comporte au passage de multiples artifices d'allongement, contradictions, monnayages, silences ..." (p. 57).

Surtout, oubliant les 68 pages d'Emmanuel sur le rythme de la poésie grecque et des fragments notés, il dit: "il faudrait ... une étude approfondie que l'on souhaite sans la posséder" (p. 58).

De la date de la notation

p. 123: S'agissant de la notation, Chailley écrit: "La notation *classique* ne nous est connue que par des documents relativement tardifs: aucun d'eux n'a été rédigé avant le milieu du IIIe siècle avant notre ère, et toutes les descriptions que nous en possédons datent au plus tôt de l'époque alexandrine (deux premiers siècles de notre ère)". On a vu plus haut, à la rubrique 'erreurs de chronologie' ce qu'il fallait penser de l'équivalence: "époque alexandrine = deux premiers siècles de notre ère".

Chailley adopte les conclusions d'A. Bataille, qui attribue cette notation d'Alypios au IIIe siècle avant J.-C. ('Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque', *Recherches de Papyrol.* 1, 1961, pp. 5-20). La démonstration de Bataille se limite à la paléographie, et, dans ce domaine, au *sigma* lunaire (C) et au *pi*

qu'Alypios appelle καθειλκυσμένον (Γ). Ce *pi* "daterait au plus tard des débuts de l'ère hellénistique" (p. 14). Quant au *sigma*, "cette *ordonnance* lunaire n'est pas ancienne" (p. 15).

Or Bataille se trompe dans les deux cas:

1. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur la planche III de Larfeld pour voir que ce *pi* est répandu dès le VIIe siècle avant J.C.
2. Quant au *sigma* lunaire, on se reportera à l'article de J.H. Wright: 'The Origin of Sigma Lunatum' (*Trans. Am. Philol. Assoc.* 27, 1896, pp. 79-89). Wright, qui remarque que l'on avait oublié d'examiner les inscriptions des vases peints, donne une liste de vases du Ve siècle qui présentent le *sigma* lunaire. J'en ajoute deux: une hydrie à figures rouges de 450-440 (British Museum E. 183; *Corpus Vasorum Antiquorum*, B.M. Londres 1931, fasc. 8, pl. 84, 2a-2c); et un kotyle à figures rouges de 480-460, attribué au peintre Euaion (British Museum E. 148; *C.V.A.*, B.M., fasc. 5, 1929, pl. 30, 1a-1b).

Comme Chailley croit (à tort) que les signes musicaux sont postérieurs à Aristophane de Byzance, il pourrait donner cet argument pour renforcer ceux de Bataille. Il ne le fait pas. Son allusion au grave et à l'aigu (p. 132 n. 1) est peu claire. Mais il était plus explicite dans un ouvrage antérieur: "Toute notre écriture musicale actuelle [*sic*] est née de 2 signes, empruntés à la réforme orthographique grecque d'Aristophane de Byzance (Ve siècle après J.-C.) [*sic*], l'accent aigu (′) marquant l'élévation de la voix et l'accent grave (‵) marquant son abaissement" (*La musique médiévale*, Paris, 1951, p. 112). Mais c'est exactement le contraire qui s'est passé. C'est de la notation musicale qu'Aristophane de Byzance a emprunté ses signes prosodiques. On lit dans un texte transmis par le Pseudo-Arcadius: "Et il a représenté les temps par les rythmes, et les tons par les tons de la musique", καὶ τοὺς μὲν χρόνους τοῖς ῥυθμοῖς εἴκασε, τοὺς δὲ τόνους τοῖς τόνοις τῆς μουσικῆς (A. Nauck, *Aristophanis Byzantii grammatici Alexandrini fragmenta*, Halle 1848, p. 13). Cela établit que la notation est antérieure à Aristophane de Byzance. Faute de consulter les sources, on bâtit sur le sable.

Chailley, qui adopte la date que Bataille impose aux notations, le suit encore touchant leur économie. A propos de la notation dite instrumentale, Chailley écrit, p. 129: "Telle est la théorie. En fait, les exceptions sont nombreuses [*sic*] (6 sur 16 pour les couchages, 9 sur 26 pour les retournements)". Je ne suivrai pas Chailley dans

ses calculs. "Elles ont été étudiées signe par signe par Bataille, qui démontre que dans la majorité des cas il s'agit d'expédients de fortune [*sic*] dus soit à l'impossibilité d'appliquer la règle ... soit à des inconvénients divers ... soit au fait que les signes conservés n'étaient sans doute pas la forme primitive et que l'opération s'est effectuée sur une forme ancienne qui a été ultérieurement modifiée ...".
Il est remarquable que Chailley justifie son approbation de la théorie de Bataille par des considérations qui la ruinent.

La théorie de Bataille-Chailley fait penser à Chateaubriand, qui, en 1806, croyait que les frontons du Parthénon étaient de l'époque d'Hadrien (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris 1857, p. 146).

Il n'y a donc plus aucune raison de refuser à Euripide la paternité de la musique de ses deux papyrus notés.

Appendice I.

pp. 202-219: *Lexique des termes musicaux de la Grèce antique.* Il s'agit là de la réimpression d'un article paru dans la *Rev. de philol.* 1977/2, pp. 188-201.

Sans aucune recherche systématique, en me contentant de conférer la liste de Chailley avec celle qu'offre la pochette du disque de G. Paniagua (*Musique de la Grèce antique*, Harmonia mundi 1015), j'ai relevé 65 omissions de Chailley. A deux exceptions près, pour lesquelles je donne des références, je renvoie au Liddell-Scott, nettement moins incomplet que le Bailly en ce qui concerne la musique. Voici les 65 omissions en question:

ἄσκαρος; βάρμος; βαρύβρομος; βάρωμος (Sapphō et Anacréon cités par Athénée IV, 182 F); γίγγλαρος; δίζυξ; δίοπος; δίσκος; ἔγχορδος; ἐμβατήριος; ἐμφυσάω; ἐνδεκάχορδος; ἐννεάχορδον; ἐπιστομίς; ἑπτάγωνον; ἡμίοπος; ἰαμβύκη; κάλαμος; καλλιβόας; κανών; κίθαρις; κινδαψός; κόλλαβος; λυροφοινίκιον; λυροφοῖνιξ; μόναυλος; νίγλαρος; παράτρητος; περιστόμιον; πήληξ (Pollux, IV, 61); πολυκαμπής; πολύκομπος; πολυμελής; πολυμελπής; πολυμήκης; πολύτρητος; πολύφθογγος; πολύφωνος; πολύχορδος; ῥόμβος; ῥόπτρον; ῥύμβος; σιμίκιον; σκινδαψός; σκυταλίας; σκυτάλιον; σπάδιξ; τερετίζω; τιτύρινος; τίτυρος; τρίχορδος; ὑπότρητος; φοινίκιον; φοῖνιξ; φυσαλλίς; φυσάω; χέλυς; ψαλτήριον; ψάλτης; ψάλτιγξ; ψαλτικός; ψαλτός; ψάλτρια; ψιθύρα.

N'oublions pas que la liste de Chailley est dressée, dit-il, "en vue d'une éventuelle mise à jour du *Dictionnaire grec-français* de Bailly"!

Appendice II.

Quelques lapsus:
p. 14: lire *Corcyre*, et non *Porcyre*.
p. 142: le papyrus Rainer de l'*Oreste* n'est pas d'Eschyle, mais d'*Euripide*.

Quelques coquilles:

p. 34, n. 1: lire *p. 23* et non *p. 25*.
p. 63, lire *Varron* et non *Vairon*.
ibid., lire *launeddas* et non *launedas*.

Une graphie périmée:

p. 142: Aujourd'hui il faut écrire *Rainer* et non *Rénier* ni *Régnier* (comme Chailley dans *Revue de Musicologie*, 1957, p. 9). A la vérité, dans la jeunesse de Reinach, jusqu'en 1880, on traduisait les titres des ouvrages et on francisait les prénoms étrangers. Reinach écrit: *Rénier* (p. 175).

Quelques néologismes, c'est-à-dire des mots qui ne se trouve ni dans le Littré, ni dans le Harrap's:
p. 14, *accroisseur*; p. 15, *fustigateur*; p. 16, *vedettariat*;
p. 53, *intervallique*; p. 56, *transcriptible*; p. 127, *apparentement*;
p. 134, *motivation*.

Il y a aussi de remarquables alliances de mots:
p. 42, "les éponymes des tétracordes";
p. 106: "La terminologie doit être auscultée avec soin".

Quant aux peintures de vases, les références que donne Chailley sont insuffisantes. Par exemple: "Cliché couverture: D. Paquette"; p. 64 ter: "Cithariste en tenue de concert (Cliché Daniel Paquette)"; p. 61: "Aulos double (tuyaux accolés) (Cliché Violet)". Dans ce dernier cas, il ne s'agit même pas d'une photographie.

N.B. — p. 123 n. 1: Mon étude, à laquelle Chailley fait allusion est parue: 'Nouveaux fragments musicaux sur papyrus (une notation antique par points)', *Studies in Eastern Chant* 4, 1979, pp. 81-111.

On complétera le présent article par:

'La date de la "Notation vocale" d'Alypios', *Philologus* 125, 1981, pp. 299-303.
'Le nouveau papyrus d'Euripide: qu'apporte-t-il à la théorie et à l'histoire de la musique?', *Les sources en musicologie. Actes des Journées d'études de la Société française de Musicologie à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes d'Orléans La Source* (9-11 septembre 1979), Paris, Editions du C.N.R.S., 1981, pp. 35-65.
'Atomisme et pythagorisme phéniciens aux origines des théories et des notations de la musique', *Exposition Le livre et le Liban jusqu'à 1900*, Paris, U.N.E.S.C.O., 1982, pp. 47-57.

C.N.R.S. Paris
Institut de Recherche et
d'Histoire des Textes
(section de musicologie)